Interférences littéraires
Literaire interferenties
Multilingual e-Journal for Literary Studies
http://www.interferenceslitteraires.be ISSN : 2031 - 2790

Catherine CHARTRAND-LAPORTE

Deux romans, des performances, une vidéo : *Paradis* de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel

Résumé

Nous proposons d'analyser la visée du travail intermédial de Philippe Sollers dont le roman *Paradis 2* (qui participe du cycle romanesque des romans *Paradis*) a fait l'objet d'une vidéo, *Sollers au Paradis*, et d'une série de performances intitulées *Paradis Vidéo*. Que ce soit la vidéo ou les performances, elles sont réalisées par Jean-Paul Fargier et mettent en scène Philippe Sollers. Elles ont également été analysées dans l'essai *Sollers vidéo Fargier*, coécrit par Fargier et Sollers. Nous nous interrogerons quant aux multiples déclinaisons du roman *Paradis 2* et aux significations de ce projet multifacettes en prenant toujours en considération que le projet de Sollers s'inscrit initialement dans la perspective d'un renouvellement du réalisme romanesque. Il s'agira de voir comment la vidéo, les performances ou l'essai visent, eux aussi, à repenser la question du réel et de quelles manières ils le font.

Abstract

This paper aims to explore Philippe Sollers's inter-art work by questioning the meaning of his sudden interest for video while writing his avant-garde novel *Paradis 2* (which itself is the second volume of the cycle of novels *Paradis*), which he turned into a series of live performances entitled *Paradis Vidéo* and later on into a video, *Sollers au Paradis*, filmed by Jean-Paul Fargier and starring the writer himself. The novel, the performances and the video were also the subject of an essay, *Sollers vidéo Fargier*, co-authored by Fargier and Sollers. We seek to discover what drove Sollers to make his novel *Paradis 2* into performances, a video and an essay. Since *Paradis 2* is Sollers's last avant-garde novel, novels that were initially written in the perspective of rethinking realism in the novel, we will have that in mind to guide our analysis. We will try to see how the performances, the video and the essay help to rethink the issue of reality and the ways in which they do.

Pour citer cet article :
Catherine CHARTRAND-LAPORTE, « Deux romans, des performances, une vidéo : *Paradis* de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel », dans *Interférences littéraires/Literaire interferenties*, n° 11, « L'encre et l'écran à l'œuvre », s. dir. Karine ABADIE & Catherine CHARTRAND-LAPORTE, octobre 2013, pp. 75-89.

Interférences littéraires
Literaire interferenties
Multilingual e-Journal for Literary Studies

Comité de direction – Directiecomité

David Martens (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu Sergier (UCL & Factultés Universitaires Saint-Louis), Laurence van Nuijs (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven – Redactiesecretaris
Elke D'hoker (KU Leuven)
Lieven D'hulst (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert Roland (FNRS – UCL)
Myriam Watthee-Delmotte (FNRS – UCL)

Conseil de rédaction – Redactieraad

Geneviève Fabry (UCL)
Anke Gilleir (KU Leuven)
Gian Paolo Giudiccetti (UCL)
Agnès Guiderdoni (FNRS – UCL)
Ben de Bruyn (FWO – KU Leuven)
Ortwin de Graef (KU Leuven)
Jan Herman (KULeuven)
Marie Holdsworth (UCL)
Guido Latré (UCL)
Nadia Lie (KU Leuven)
Michel Lisse (FNRS – UCL)
Anneleen Masschelein (KU Leuven)
Christophe Meurée (FNRS – UCL)
Reine Meylaerts (KU Leuven)
Stéphanie Vanasten (FNRS – UCL)
Bart Van den Bosche (KU Leuven)
Marc van Vaeck (KU Leuven)
Pieter Verstraeten (KU Leuven)

Comité scientifique – Wetenschappelijk comité

Olivier Ammour-Mayeur (Université Sorbonne Nouvelle — Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)
Ingo Berensmeyer (Universität Giessen)
Lars Bernaerts (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)
Faith Binckes (Worcester College – Oxford)
Philiep Bossier (Rijksuniversiteit Groningen)
Franca Bruera (Università di Torino)
Àlvaro Ceballos Viro (Université de Liège)
Christian Chelebourg (Université de Lorraine – Nancy II)
Edoardo Costadura (Friedrich Schiller Universität Jena)
Nicola Creighton (Queen's University Belfast)
William M. Decker (Oklahoma State University)
Dirk Delabastita (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)
Michel Delville (Université de Liège)
César Dominguez (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)
Gillis Dorleijn (Rijksuniversiteit Groningen)
Ute Heidmann (Université de Lausanne)
Klaus H. Kiefer (Ludwig Maxilimians Universität München)
Michael Kolhauer (Université de Savoie)
Isabelle Krzywkowski (Université Stendhal-Grenoble III)
Sofiane Laghouati (Musée Royal de Mariemont)
François Lecercle (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Ilse Logie (Universiteit Gent)
Marc Maufort (Université Libre de Bruxelles)
Isabelle Meuret (Université Libre de Bruxelles)
Christina Morin (Queen's University Belfast)
Miguel Norbartubarri (Universiteit Antwerpen)
Olivier Odaert (Université de Limoges)
Andréa Oberhuber (Université de Montréal)
Jan Oosterholt (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
Maïté Snauwaert (University of Alberta – Edmonton)

Interférences littéraires / Literaire interferenties
KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)
Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

Deux romans, des performances, une vidéo : *Paradis* de Philippe Sollers, des déclinaisons du réel

En 1988 paraît un recueil de textes cosigné par Philippe Sollers et Jean-Paul Fargier qui scelle les années de collaboration entre l'écrivain et le vidéaste. *Sollers vidéo Fargier* : *une voix sept fois* est le titre de ce recueil qui propose des pistes de réflexion quant au sens à attribuer aux projets vidéos issus de leur collaboration. Sept vidéos ont vu le jour de l'union artistique du réalisateur et de l'écrivain, désormais acteur ou actant de celles-ci : *Le Trou de la vierge* (1981), *Sollers au pied du Mur* (1983), *Sollers au Paradis* (1980-1983), *Sollers joue Diderot* (1984), *Godard/Sollers : l'entretien* (1984), *Le Phallus mis* à *nu*… (1985), *Picasso by night by Sollers* (1988). C'est à *Sollers au Paradis* que nous nous intéresserons, car cette vidéo s'inscrit dans une dynamique intermédiale[1] fort complexe et ne peut être appréhendée qu'en tant que rouage d'une œuvre en cours. Bien entendu, plusieurs auront fait le lien entre *Sollers au Paradis*, la vidéo, et le roman de Philippe Sollers *Paradis*. Mais si nous employons ici les termes de *dynamique intermédiale fort complexe*, c'est que la vidéo *Sollers au Paradis* n'est pas simplement une adaptation d'un roman en vidéo ou bien la mise en scène filmée d'un écrivain faisant, dans une salle obscure, sous des projecteurs, la lecture d'un de ses romans. *Sollers au Paradis* et *Paradis* sont plutôt les maillons d'une chaîne de productions artistiques permanentes que Sollers semble encore aujourd'hui alimenter et qu'il est essentiel de mettre au jour : *Paradis* et *Paradis 2*, avant d'être publiés en tant que romans, respectivement en 1981 et en 1986, apparaissent d'abord sous la forme d'extraits depuis 1974 dans *Tel Quel*, revue d'avant-garde fondée entre autres par Sollers en 1960. En 1980[2], Sollers s'associe à Jean-Paul Fargier et tous deux créent une performance filmée, *Paradis Vidéo*, qui met en scène Sollers lisant *Paradis 2* encerclé par des téléviseurs dont les écrans diffusent des « images préparées » et des

1. La dynamique intermédiale fonctionne, comme le montre Jürgen E. Müller, de manière similaire à la dynamique intertextuelle, ce qu'il explique comme suit : « Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme "le passage d'un système de signe à un autre". La définition reste convaincante alors quel besoin de cette autre notion qu'est l'intermédialité ? Évidemment il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première servit presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (Jürgen E. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 106).

2. Les textes qui évoquent la performance ne semblent pas s'entendre quant à la date de création de *Paradis Vidéo*. Dans « Sollers Vidéo Fargier », Fargier et Sollers précisent que « Paradis Vidéo a été créé à Paris au Centre Pompidou en décembre 1980 » (Philippe Sollers, « Spectacle de la voix », dans *Sollers vidéo Fargier : une voix sept fois*, Paris, A d'hoc - Xavier D'Arthuys, « Portraits d'auteurs », 1988, p. 23). C'est la date que nous retenons. Armine Kotin Mortimer note plutôt que la performance a été créée en 1982 (Armine Kotin Mortimer, « Video vs. Television : Sollers au Paradis », dans *Contemporary French Civilization*, n° 28, vol. 2, 2004, p. 207) ; Philippe Forest, quant à lui, ne précise pas l'année exacte de création de la performance, mais souligne que « c'est presque dans un " world tour " que Sollers et Fargier s'engagent entre 1981 et 1983 [...] » avec *Paradis Vidéo*. (Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1995, p. 582).

« images en direct »[3]. Pendant deux ans, entre 1981 et 1983, ont eu lieu quelque vingt représentations de cette performance autant en France qu'ailleurs dans le monde[4]. C'est en 1983[5] que sort la vidéo *Sollers au Paradis* dans laquelle Sollers performe, énonce, dit – car le terme « lire » n'est pas des plus appropriés pour décrire la performance de Sollers – le début de son *Paradis 2*, qui, alors, n'est pas encore publié. Le texte de *Paradis 2* devient ainsi le « script de *Paradis* »[6], tel que Sollers l'entend, ce qui témoigne de son destin « filmique ». Enfin, Sollers laisse entendre qu'il publiera un jour *Paradis 3*, dont certains extraits ont déjà paru dans *Tel Quel* et plus tard dans la revue *L'Infini*, qu'il a fondée en 1983. L'on peut également considérer *Sollers vidéo Fargier* comme un constituant de cette suite ininterrompue de productions artistiques, car loin de donner des réponses aux curieux sur la signification que peut revêtir cette entreprise intermédiale, le recueil semble plutôt soulever dans l'esprit du lecteur une foule de questions, tout en proposant une quantité considérable de pistes de réflexion. En effet, au lieu d'apporter des réponses claires à ceux qui voudraient comprendre les intentions de Fargier et Sollers, Sollers interpelle plutôt son lecteur en lui lançant le défi de découvrir les raisons qui ont présidé à la mise en œuvre de leur entreprise intermédiale :

> Analystes futurs, au travail ! Pourquoi ont-ils fait ça, Fargier et Sollers ? Combien d'allusions ? Que veut dire Fargier en se servant de Sollers, pour quelles raisons *logiques* ? Et moi, comment me suis-je arrangé de cette encombrante poupée qu'est Sollers ? Marionnette utile ! Polichinelle taoïste ![7]

Si Sollers lance un tel défi aux « analystes », c'est que, selon lui, un mystère émane de cette entreprise vidéo. Pour lever le voile sur ce mystère, il faut d'abord s'intéresser à l'œuvre qui est à l'origine de la vidéo *Sollers au Paradis*, les romans *Paradis*, qui s'inscrivent dans le projet romanesque avant-gardiste sollersien et qui, d'ailleurs, marquent la fin de son projet avant-gardiste qui a cours depuis *Drame* (1965)[8]. Le texte de *Paradis*, tout comme celui de *Paradis 2*, ne comporte aucune majuscule, aucune ponctuation, aucun paragraphe : « [l]e roman fait bloc, il déferle et ne laisse à l'intérieur de lui-même aucun espace blanc qui en assurerait de manière classique la respiration, tout en facilitant la lecture »[9]. Outre les particularités formelles et syntaxiques du texte, il est à noter qu'aucune trame narrative ne peut guider le lecteur dans les méandres vers lesquels l'entraîne *Paradis*, comme c'est d'ailleurs le cas dans les autres romans avant-gardistes de Sollers, qui s'apparentent davantage à des *poèmes-fleuves* qu'à des romans. L'écrivain convie le lecteur à vivre une expérience de lecture inusitée, en l'invitant à insuffler au texte son propre rythme, à le ponctuer

3. Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 23.

4. *Ibidem.*

5. Dans *Sollers vidéo Fargier*, on retrouve la date de juin 1983 (*op. cit.*, p. 25), alors qu'Armine Kotin Mortimer ne précise que l'année 1983 (*art. cit.*, p. 207). Cette vidéo sera, comme le note Philippe Forest, « présentée dans un cinéma parisien puis commercialisée » (*op. cit.*, p. 582). Si, dans *Sollers Vidéo Fargier* on retrouve la date de juin 1983, il est aussi précisé que la vidéo est réalisée depuis 1980. Si les images ont été tournées par Fargier un peu partout à travers le monde, la performance de Sollers a, elle, été tournée en une seule fois sur téléprompteur.

6. Philippe Sollers, « Journal intime », dans *Sollers vidéo Fargier : une voix sept fois*, *op. cit.*, p. 11.

7. *Ibid.*, pp. 11-12.

8. Sur l'avant-gardisme sollersien, voir Philippe Forest, *op. cit.* p. 230 ; Armine Kotin Mortimer, *art. cit.*, p. 207 et Malcolm Charles Pollard, *The Novels of Philippe Sollers: Narratives and the Visual*, Amsterdam, Rodopi, « Faux titres », 1994, p. 64.

9. Philippe Forest, *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1992, p. 201.

en le lisant, à réécrire le texte avec sa subjectivité propre. Une quantité infinie de sens peut donc poindre d'une telle lecture et aucune signification fixe ne peut être attribuée au texte, ce que met de l'avant Armine Kotin Mortimer en précisant que le roman « soulève d'emblée la question de l'interprétation »[10]. Le fait de mobiliser un tel type de roman, qui semble poser autant de problèmes sur le plan des significations qu'il induit, dans une performance, puis dans une vidéo, peut mener soit à une démultiplication des significations de l'œuvre et, de fait, à une déperdition totale du sens, soit au dévoilement des sens inhérents à l'œuvre par une mise en valeur de certains aspects de celle-ci, par accumulation, insistance ou répétition. Toutefois, jamais un tel roman ne pourrait faire l'objet d'une véritable adaptation, c'est-à-dire d'une représentation *stricto sensu* de sa diégèse : nul ne peut, en effet, représenter l'irreprésentable. Lorsque l'on s'intéresse de plus près à la performance *Paradis Vidéo* ou à la vidéo *Sollers au Paradis*, l'on ne peut que constater qu'il existe des similarités entre les deux productions artistiques. *Paradis Vidéo* consiste en une « lecture publique "live" d'une heure de *Paradis* [*2*] par son auteur, Philippe Sollers, entouré de huit postes de télévision formant un cercle au milieu duquel il se tient. Six de ces postes diffusent, à partir de six magnétoscopes, des "images préparées", tandis que les deux autres transmettent "en direct" des images composées par deux caméras […] »[11]. Même si nous ne connaissons pas la nature des « images préparées », l'allusion de Sollers, dans le texte qu'il rédige sur sa performance, à l'épisode où il est « allongé sur son banc à Venise, […] comme [s'il] étai[t] mort dans la vidéo »[12], nous laisse croire que les images projetées lors de celle-ci sont assez similaires à celles qui apparaissent dans *Sollers au Paradis*, voire parfois identiques. Dans *Sollers au Paradis*, l'écrivain est le protagoniste principal de la vidéo et réalise une lecture de *Paradis 2* à un rythme effréné « regard droit dans la caméra »[13] alors qu'en arrière-plan défilent des images en mouvement qui, par leur enchaînement et les techniques vidéo qui sont employées, semblent elles aussi être habitées par un tempo[14]. Ces images, tournées par Jean-Paul Fargier, Armine Kotin Mortimer les considère comme des « logos » et en précise la teneur : « Dans le vidéotexte, le logo est associé à des éléments du monde réel, de la même manière que l'image produite est liée à l'objet représenté dans la métaphore. Le logo est symbolique et n'est plus la réalité, même s'il s'agit d'une image inaltérée de quelque chose de réel (par exemple, une statue ou une fontaine)»[15]. Si, comme le précise Jan Baetens, « la spécificité de l'image-cinéma […] est […] d'être un objet qui se pense *davantage comme prose que comme poésie* »[16], il semblerait juste d'avancer, selon la définition qu'Armine Kotin Mortimer propose du logo – à tout le moins dans le contexte de *Sollers au Paradis* –, que l'image vidéo relèverait davantage de la poésie, et ce, par le caractère

10. Armine Kotin Mortimer, « *Paradis.* Une métaphysique de l'infini », dans *L'Infini*, n° 89, 2004, p. 3.

11. Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 23.

12. *Ibidem.*

13. Philippe Sollers, « Une voix pour l'éternité », dans *Sollers vidéo Fargier : une voix sept fois*, Paris, A d'hoc -Xavier D'Arthuys, « Portraits d'auteurs », 1988, p. 25.

14. Armine Kotin Mortimer décrit avec justesse les différentes techniques vidéo employées dans *Sollers au Paradis* (*art. cit.*, pp. 208-209).

15. « [T]he logo in the videotext relates to items in the real world as the vehicle to the tenor in metaphor. The logo is symbolic and no longer real, even when it is an unaltered picture of something real (for instance, a statue or a fountain ». (*Ibid.*, p. 211. Nous traduisons).

16. Jan Baetens, « Le poème-novellisation », dans *Les Lettres Romanes*, « Le contretemporain poétique », s. dir. Michel Lisse, vol. 64, n°1-2, 2010, p. 121.

métaphorique des images qu'elle crée. De plus, la narration de *Paradis* s'apparente à celle de *Sollers au Paradis*, puisque toutes deux sont non linéaires. En effet, les images se succèdent dans la vidéo, et, parfois, ressurgissent, tout comme les mots s'enchaînent dans *Paradis*, et parfois se répètent, en un va-et-vient incessant. Cela a pour conséquence de miner toute signification qui pourrait poindre, puisqu'aussitôt qu'une image voit le jour dans l'imaginaire du lecteur, elle s'efface pour laisser place à une autre, qui sera tout aussi évanescente. On peut ainsi qualifier la trame narrative de *Paradis* de fugitive ; elle donne l'impression au lecteur de pénétrer un univers sans passé et sans futur : d'habiter un éternel présent. Aucune signification fixe ne peut donc naître de l'agencement des mots dans *Paradis*, comme de la succession des images dans *Sollers au Paradis*, qui fonctionnent de la même manière. Par ailleurs, si l'on tente d'établir un lien entre les images qui défilent en arrière-plan et le texte de *Paradis 2* que récite Sollers, l'on se rend vite compte qu'il n'y en a que très rarement de façon apparente, c'est-à-dire que les images ne représentent que très rarement avec fidélité le texte lu. Par exemple, alors qu'en arrière-plan se succèdent les images suivantes : Sollers couché sur un banc à Venise, des enfants se balançant dans un parc, un vieil homme, seul, assis sur le sol, devant un bâtiment, la tour Eiffel et une vue de Paris, et l'écrivain observant son reflet dans un miroir, Sollers fait la lecture d'environ une page de *Paradis 2*. Il s'agit du passage suivant[17] :

> **[Image de Sollers à Venise]** voilà c'est reparti ça se suit en effet un important groupe de taches s'étendant sur près de 300 000 kilomètres se déplace en direction du centre du disque solaire selon un observatoire de rhénanie-westphalie elles devraient l'atteindre le 8 ou le 9 avril et ce phénomène qui pourrait perturber l'atmosphère **[image d'enfants se balançant]** terrestre est une des conséquences de la formidable activité que le soleil connaîtra au cours de l'année elle entraînera cette activité un comble de nervosité d'inexplicables fatigues des dissolutions dépressions décompositions des morts anticipées convoitées brusquées un supplément de crime de frime des séparations guerres convulsions récriminations falsifications dissimulations leucémisations **[image d'un vieillard assis sur le sol]** cancérisations expulsions bref un état général de crible agité en nœud du tissu rongé des ponctions une frénésie négation des apoplexies pleins poumons des attaques et des contre-attaques rupture de vaisseaux inondation des cervons disjonction des systèmes nervons déhanchements fanatiques rafales d'antibiotiques et puis faim et soif et bile et surtout faim et soif à partir du foie dans sa bile matriciation omnibile dans sa tellurique omnubilation **[image de Sollers se regardant dans un miroir]** que doit faire le narrateur pendant ce temps d'abord s'adresser un signe de complicité dans la glace un clin d'œil légère grimace […].[18]

Dans l'extrait choisi, seule la dernière image, celle de Sollers observant son reflet dans le miroir, représente de manière évidente, dans la vidéo, ce que véhicule le contenu du texte, alors que les autres images ne sont pas des représentations, au sens strict du terme, du texte lu. En effet, l'image de Sollers à Venise, celle d'enfants se balançant et celle d'un homme assis sur le sol ne miment pas le texte. Toutefois, elles sont tout de même liées au texte sur le plan des significations qu'elles induisent, ne serait-ce que de manière très fragmentaire, et ce, par l'atmosphère qu'elles installent ou les sentiments qu'elles provoquent chez celui qui les voit et lit ou chez celui qui entend

17. *Sollers au Paradis*, Jean-Paul Fargier (réal.), 1983, 60 minutes, dans *Sollers au Paradis. Sollers au pied du Mur*, 120 min., France, Art Malta, 2007, 0:02:14-0:03:10.

18. Philippe Sollers, *Paradis 2*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, pp. 11-12.

le texte être dit. Ainsi, le discours comme les images apparaissant au début de l'extrait semblent révéler d'abord un sentiment de plénitude suggéré par Sollers couché sur un banc à Venise et des termes connotant l'immensité. S'ensuit une impression de frénésie, d'exaltation, d'excitation, connotée autant par le texte – par le recours au terme « perturber » –, que par les images, comportant beaucoup de mouvement, d'enfants se balançant, puis, enfin, avec l'apparition du terme « cancérisation » et de l'image du vieillard assis sur le sol, c'est le désespoir que dénote autant le texte que les images. C'est donc plutôt par connotation que s'articule le discours et les images dans *Paradis Vidéo*, car il est relativement rare que les images présentes en arrière-plan soient des représentations strictes du texte lu, ce qui fait dire à Armine Kotin Mortimer que « très peu de choses semble motiver ou justifier la présence d'une image en particulier »[19]. C'est donc de manière très poétique que les images dans *Sollers au Paradis* accompagnent le texte de *Paradis 2*, ce qui fait que le texte comme les images sont garants de leur(s) propre(s) sens et qu'ils en créent de nouveaux par leur rencontre. Dans les performances, l'articulation discours-images fonctionne d'ailleurs de manière identique.

Il est donc intéressant de se demander quel(s) sens, ou quelles modalités de constitution du sens, attribuer à de telles œuvres, qui, qu'elles soient prises indépendamment les unes des autres ou comme une totalité, semblent vectrices d'une foule de significations. Pour répondre à cette question, il faudra tenter de comprendre pourquoi Sollers, avec *Paradis*, a recours à un autre médium, en l'occurrence la vidéo, alors qu'il ne l'avait fait avec aucun de ses romans précédents. En effet, pourquoi Sollers ne se contente-t-il pas de présenter, dans des salles, des lectures publiques de son roman ? Pourquoi a-t-il recours à ce dispositif ? Pourquoi ressent-il la nécessité d'être filmé en train de dire *Paradis,* de lire *Paradis*, de raconter *Paradis*, et d'être présenté, au premier plan, alors qu'en arrière-plan défilent des images ? C'est à ces questions que nous tenterons de répondre afin de découvrir la visée du travail intermédial de Sollers, et, par le fait même, de tenter de relever le défi qu'il lance aux « analystes ».

1. *Paradis 2* : le dernier roman avant-gardiste sollersien

1.1. Le projet romanesque avant-gardiste sollersien

Pour bien saisir les raisons pour lesquelles Sollers ne s'est pas contenté de conserver *Paradis* uniquement à l'état scriptural, il est impératif de se souvenir que, comme nous l'avons d'emblée souligné, *Paradis* s'inscrit dans le projet romanesque avant-gardiste sollersien et qu'il marque le terme de ce projet. Il semble dès lors nécessaire d'évoquer l'origine même du projet de l'écrivain et l'évolution de celui-ci depuis *Drame* pour tenter de comprendre le sens de cette entreprise intermédiale qui met un terme à un moment de l'œuvre de Sollers.

Dans *Tel Quel*, en 1964, Sollers publie le texte « A. Robbe-Grillet : *Pour un Nouveau Roman* », dans lequel il dénonce le manque d'envergure de la « théorie romanesque » de celui que l'on considère comme la figure de proue du Nouveau Roman. Il écrit notamment :

> La contestation du roman psychologique et bourgeois accomplie par les romanciers modernes s'est révélée parfaitement justifiée. Sans doute est-elle trop souvent tombée, par un fâcheux effet de symétrie, dans une erreur « réaliste »

19. « [V]ery little seems to motivate or justify the presence of any particular image » (Armine Kotin Mortimer, « Video vs. Television : Sollers au Paradis », *art.cit.*, p. 210. Nous traduisons).

> donnant au soi-disant « monde extérieur » une prééminence et un privilège inacceptables.[20]

Ce que Sollers reproche à Robbe-Grillet, en qualifiant son entreprise romanesque d'« erreur réaliste », c'est que ses romans relèvent du mentalisme, et que, par conséquent, ils ne présentent pas objectivement le monde ; ce sont, selon lui, des romans traditionnels, idéalistes et donc subjectifs. Sollers déclare ainsi sa lutte contre l'idéalisme romanesque, en se dissociant des nouveaux romanciers, et clame son intention d'écrire des romans véritablement réalistes, c'est-à-dire, selon lui, strictement objectifs. C'est ce qu'il s'emploiera à réaliser à compter de *Drame* qu'il publie en 1965.

Tous les romans d'avant-garde de Sollers jusqu'à *Paradis* sont des romans fondés en théorie[21]. Ainsi, pour atteindre son idéal d'objectivité et, partant, un véritable réalisme, Sollers condamne la fonction utilitaire du langage, car il vise à abolir sa fonction de représentation, ce qui permettrait d'introduire le langage dans un nouveau paradigme de la « signifiance », c'est-à-dire d'être, comme le définit Julia Kristeva « engendrement illimité et jamais clos »[22]. Pour ce faire, dans ses romans avant-gardistes, il se réclame de la théorie du langage matérialiste de Jacques Lacan[23], qui met de l'avant la primauté du signifiant et de la lettre, et il opère un travail sur le signifiant dans le but d'agir sur la signifiance des mots, et aussi de faire apparaître le texte sur la surface de la page comme seule matérialité, unique réalité du livre. Ainsi, le texte n'a d'autre fonction que de mettre au jour sa propre matérialité, participant du réel comme toute autre chose matérielle du monde, et ce, sans désigner pour autant une réalité qui lui est extérieure. Cela, pour Sollers, est l'ultime réalisme. *Paradis* s'inscrit donc dans ce projet qui consiste à montrer la réalité telle qu'elle est, réalité qui est le texte lui-même s'exposant sur la page blanche et transformant celle-ci en toile.

Progressivement, toutefois, Sollers passe d'une poétique du texte à une poétique de la voix, et ce, à compter de *Lois* (1972) : il travaille désormais davantage la sonorité des mots et le rythme, s'attardant à la scansion produite par leur enchaînement et induite par la matérialité des mots. Sa conception de ce qui constitue le réel semble par le fait même évoluer, comme le souligne Philippe Forest qui précise que « […] le texte peut désormais se retourner vers une réalité dont il avait feint de s'écarter pour en dire la richesse, la complexité et la diversité »[24]. Alors que depuis le premier numéro de *Tel Quel*, paru en 1960, Sollers déclare avoir pour seule visée de présenter le monde « tel quel »[25], au cours des années où il a entrepris de mettre en œuvre un tel projet, celui-ci semble s'être transformé. De fait, la réalité qu'il incombait à Sollers de mettre au jour était celle du monde, mais celle,

---

20. Philippe Sollers, « A. Robbe-Grillet : Pour un nouveau roman », *Tel Quel*, n° 18, été 1964, p. 93.

21. Dans la préface de *Théorie d'ensemble*, Sollers le précise : « *Non pas : la littérature au service de la théorie (comme presque tout le monde semble l'avoir cru de* Tel Quel*) mais très exactement le contraire. Les sciences du langage, la philosophie, la psychanalyse aidant à dégager un tissu de fiction à proprement parler infini.* » (Philippe Sollers, « Préface », dans *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, « Points », 1968, p. 7).

22. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, « Points », 1974, p. 14.

23. Sur la théorie du langage matérialiste de Jacques Lacan et son évolution voir Patrick Juigent, « Lacan, le symbolique et le signifiant », dans *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 68, 2003, p. 135.

24. Philippe Forest, *Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 199.

25. En effet, en exergue, au premier numéro de *Tel Quel*, on peut lire une assertion de Nietzche : « Je veux le monde et le veux TEL QUEL, et le veux encore, le veux éternellement, et je crie insatiablement : bis ! et non seulement pour moi seul, mais pour toute la pièce et pour tout le spectacle ; et non pour le spectacle seul, mais au fond pour moi, parce que le spectacle m'est nécessaire – parce que je le suis nécessaire – et parce que je le rends nécessaire » (*Tel Quel*, n° 1, 1960, p. 2).

plus « complexe », qui l'intéresse désormais est plutôt celle de l'univers : le monde tangible, celui qui est visible à l'œil, n'est plus son objet, c'est celui intangible et invisible qui l'intéresse ; celui qui est de même nature que la voix, à la fois invisible, mais bien présente par la matérialité du son. Ce passage d'une poétique du texte à une poétique de la voix a lieu d'ailleurs au moment même où se dissout l'alliance de l'écrivain avec l'idéologie communiste maoïste et que se manifeste chez lui une quête spirituelle mystique qui ne peut pas être dissociée du catholicisme. Le titre *Paradis* évoque bien le désir de Sollers de présenter l'univers en ce qu'il a de plus mystérieux, de proposer une vision de l'infini, de ce que personne n'a jamais vu.

1.2. Faire voir l'invisible par la voix

Lorsque Sollers avait pour objet le monde, le lecteur pouvait avec plus d'aisance accéder à la réalité matérielle exposée sur la page blanche, celle d'un texte autonymique qui mettait au jour « l'écriture dont nous sommes tous constitués »[26]. La difficulté, lorsque l'on se donne pour but de faire accéder son lecteur, par le biais des mots, à la réalité de l'univers, c'est que l'on tente de lui faire voir l'invisible, de le faire entrer dans un espace inconnu. Même si le caractère métaphysique de *Paradis* apparaît clairement dans les références nombreuses à la *Bible* et à *La Divine comédie* de Dante, un accès à cet univers, au sein duquel personne n'a pu pénétrer, ne peut avoir lieu que par de simples intertextes. Il faut en outre que l'écrivain fasse vivre une expérience inusité au lecteur afin de lui donner l'impression d'avoir accès à un univers au sein duquel personne n'a pu pénétrer. C'est la narration de *Paradis*, ou plutôt son narrateur, qui semble offrir une première clé de lecture afin d'ouvrir au lecteur les portes de cet univers. En effet, le caractère prophétique du discours dans *Paradis* ne laisse aucun doute quant au fait que le narrateur est un prophète : « [il] est saisi d'une parole – celle de Dieu – qui lui enjoint de parler à son tour au nom d'une vision nouvelle et plus radicale du monde qui l'entoure et qu'il lui appartient désormais de révéler »[27]. Ce n'est pas par la vue que l'on peut désormais accéder au réel, mais par la voix. Pour Sollers, ce n'est plus par le biais de l'image, du texte exposé sur la page, que le réel peut être perçu, mais bien plutôt par une prise de conscience de l'importance de la parole, de la voix.

C'est pour cette raison que Sollers, tout en continuant à refuser le dogme de la représentation auquel le langage est condamné, continue à travailler le signifiant, à cette différence près qu'il travaille principalement la prosodie, les assonances et allitérations, comme en témoigne l'extrait cité plus haut où l'on peut lire : « […] convulsions récriminations falsifications dissimulations leucémisations cancérisations expulsions […] »[28]. Les mots ne sont pas agencés de manière à signifier ou à s'auto-désigner : ce sont uniquement des corps sonores qui ne peuvent qu'être lus mélodieusement et faire musique à l'oreille. Ces mots, cette « écriture dont nous sommes tous constitués », pour reprendre la formulation de Philippe Forest, ne sont pas que des corps, ce sont des corps qui s'expriment, qui ont une voix. Sollers convie ainsi son lecteur à une expérience ontologique et métaphysique, à celle du corps qui se transforme en son, vibration invisible qui se répand dans l'air, dans l'univers, qui s'incarne dans le réel.

26. Philippe Forest, *Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 199.
27. *Ibid.*, p. 216.
28 Philippe Sollers, *Paradis 2*, *op. cit.*, p.11.

Il faut tout de même tenir compte du fait que *Paradis*, initialement, est un texte et qu'il n'existe que sous une forme matérielle : comment alors amener le mot à se transformer en son ? Comment faire comprendre au lecteur que *Paradis* doit être lu à voix haute, pour que le corps se propulse dans l'air par le biais de la voix ? C'est ici que le médium vidéo semble venir jouer un rôle de premier plan. On n'avancera pas que Sollers se fait filmer en lisant son *Paradis* simplement pour donner un « mode d'emploi », pour montrer au lecteur comment il devait approcher le roman. Une simple note explicative aurait pu éclairer le lecteur sur le caractère oral que devrait revêtir *Paradis*. Non, la vidéo – que ce soit son utilisation dans la performance *Paradis Vidéo* ou la vidéo *Sollers au Paradis* – permettrait plutôt de révéler la véritable nature de cette écriture qui semble être si identique à ce que nous sommes : à la fois matière et son. Elle donnerait ainsi accès à la véritable nature de l'être, à la fois corps et parole, et à différentes manières d'appréhender le réel, de le décliner : une réalité matérielle, celle du monde, et une autre, inconnue des profanes, immatérielle, celle de l'univers. Elle permettrait de mettre au jour que ce que l'on ne peut pas voir peut être perçu par le son.

2. Roman et vidéo : entre images et voix

2.1. *Paradis* et la pensée vidéo : l'exercice du regard

C'est la première fois que Sollers met à l'écran un de ses romans. Cependant, ce n'est pas la première fois qu'il a recours à d'autres formes de langage, d'autres systèmes sémiotiques, dans ses œuvres. En effet, dans *Nombres* (1968) et dans *Lois* (1972), il a recours à l'idéogramme, ou encore à la portée musicale dans *Lois*. Ces systèmes sémiotiques sont des langages, donc des modes de représentation, tout comme l'est le signe linguistique occidental. Les romans de Sollers, en exposant des signifiants sur la page blanche, mettent au jour la réalité inhérente au signe linguistique occidental : le langage reflète la réalité, car la réalité est langage. En confrontant le signe linguistique occidental à des systèmes sémiotiques étrangers, notamment l'idéogramme, l'écrivain tente, par le biais de la dialectique, de subvertir, de transformer le langage et, partant, la réalité occidentale. Le lecteur serait, par le fait même, confronté non seulement à un nouveau système sémiotique, mais également à une nouvelle façon de concevoir l'espace-temps, c'est-à-dire, en somme, à une nouvelle réalité. Cette nouvelle réalité serait révélée par l'idéogramme qui symbolise au lieu de représenter. Ainsi, les systèmes sémiotiques auxquels Sollers a recours sont des langages, des manières de dire, qui servent à dénoncer – ou à faire réfléchir sur – la fonction représentative du langage occidental. C'est donc d'une manière de représenter le réel, et de le concevoir, dont il est question dans tous les romans avant-gardistes de Sollers. L'on peut faire l'hypothèse que, partant, le recours à la vidéo revêt une fonction similaire, bien qu'elle ne soit pas intégrée dans le roman, mais plutôt présentée comme une extension, une prolongation de celui-ci. C'est pour cette raison que comprendre ce qu'est la vidéo est nécessaire pour saisir à quelle fin ce médium peut servir la poétique de l'écrivain, qui est une poétique de la voix.

Il est intéressant de remarquer d'abord que la description qui est faite de l'image vidéo, qu'elle soit utilisée dans le cadre de *Paradis Vidéo* ou qu'il s'agisse de la vidéo *Sollers au Paradis*, semble concorder avec le mouvement même de l'écriture de *Paradis*, comme nous l'avons souligné plus tôt, par le caractère poétique des images qu'elle

crée, mais aussi par la conception même qu'ont les théoriciens de ce médium, indéfinissable et même originel :

> « La vidéo », ce n'est peut-être pas conceptuellement un corps propre, mais c'est l'acte fondateur de tous les corps d'image existants. C'est sans doute pour cela que le mot est et reste en langue latine, langue hors temps, inactuelle et matricielle, généraliste et générique.
>
> De plus, *video*, ce n'est pas seulement, d'une façon générale, « un verbe », fût-il en latin. C'est aussi verbe conjugué, c'est la première personne du singulier de l'indicatif présent du verbe voir. En d'autres termes, *video*, c'est l'acte du regard en train de se faire, s'accomplissant *hic et nunc* sous l'action d'un sujet au travail. Cela implique à la fois une action en cours (un procès), un agent à l'œuvre (un sujet) et une adéquation temporelle au présent historique (*je vois*, c'est en direct, ce n'est ni j'ai vu – la photo, passéiste– ni *je crois voir* – le cinéma illusionniste – ni je pourrais voir – l'image virtuelle, utopiste). [...] Vidéo : une image-acte indissociablement. L'image comme regard ou le regard comme image. Au commencement était le verbe.[29]

La vidéo est présentée par Dubois comme un acte fondateur, celui du regard. L'auteur souligne également l'effet de direct à l'origine de la vidéo, qui s'apparente à l'éternel présent que *Paradis*, par les mots, projette sur ses pages. Par ailleurs, toutes les caractéristiques du médium vidéo, tel qu'il est décrit, semblent refléter le mysticisme de la pensée sollersienne à l'origine de la création de *Paradis*. Tout se passe comme si les mots de *Paradis* fonctionnaient exactement comme l'image vidéo. Si, dans *Paradis Vidéo*, Fargier projette sur des écrans des images prises en direct, dans *Sollers au Paradis*, l'effet de direct est également exploité puisqu'il dit que la vidéo est en fait « le dernier Journal Télévisé avant l'Apocalypse. Ou le premier après »[30]. Cette « image-écran » du direct est décrite par Dubois comme une image « [...] sans passé, [qui] désormais voyage, circule, se répand, toujours au présent, où qu'on soit. Elle transite, passe par des transformations diverses, coule comme un flux, un flot, un fleuve sans fin, elle arrive partout, dans une infinité de lieux, simultanément pour tous, elle est reçue dans la plus grande indifférence »[31]. C'est une « image amnésique »[32], comme le sont celles que les mots de *Paradis* font naître dans l'imaginaire du lecteur et qui s'évanouissent aussitôt au profit de nouvelles images, tout aussi évanescentes que les précédentes.

Si l'on s'arrête un instant à ce que le roman et la vidéo semblent avoir en commun, on réalise rapidement que tous deux produisent des images et sont des arts de la représentation. Jean-Paul Curnier, dans *Montrer l'invisible*, compare les images à des miroirs et précise qu'elles « n'ont pas d'apparence spécifique »[33]. Il l'explique ainsi :

> Leur être propre se dissout dans leur fonction de telle sorte que leur existence matérielle s'esquive et disparaît au profit d'un effet avec lequel elles se confondent. Ce qu'elles donnent à voir d'elles ne coïncide jamais avec ce qu'elles sont, car ce qu'elles sont disparaît au profit de ce qu'elles montrent.

29. Philippe Dubois, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow now, « Côté cinéma », 2011, pp. 78-79.

30. Philippe Sollers, « Une voix pour l'éternité », *art. cit.*, p. 25.

31. Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 61-62.

32. *Ibid.*, p. 62.

33. Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible : écrits sur l'image*, Arles/Nîmes, Acte Sud/Chambon, « Rayon philo », 2009, p. 159.

> Les images sont donc toujours vues pour ce qu'elles ne sont pas; plus exactement, en tant qu'êtres singuliers, elles sont totalement ce à quoi elles servent, totalement, c'est-à-dire sans excédent et sans reste.[34]

Les mots, comme les images, sont annihilés par la fonction qui leur est assignée : celle de signifier, de représenter ou de présenter une réalité qui leur est extérieure. Cela fait oublier à ceux qui les regardent qu'ils existent pour ce qu'ils sont et non seulement pour ce qu'ils donnent à voir. D'ailleurs, cette scène qui défile en arrière-plan de Sollers dans *Sollers au Paradis* où l'on voit l'auteur se regarder dans le miroir au moment même où les mots qu'il profère sont « que doit faire le narrateur pendant ce temps d'abord s'adresser un signe de complicité dans la glace un clin d'œil légère grimace […] »[35], est particulière, car mots et images se conjoignent pour dénoncer à la fois la fonction assignée au langage et à l'image : celle de représenter une réalité qui les dénature. Ni l'image vidéo ni le mot ne devraient être pris comme garants de la réalité, car les mots et les images sont ce qu'ils sont, des corps, et doivent être dissociés de leur fonction. Il faut donc savoir se soustraire aux modes de représentation pour faire voir le réel : la réalité doit être présentée et non représentée.

La fonction des images vidéo dans *Paradis Vidéo* et *Sollers au Paradis* est donc de lever le voile sur ce langage qui, au lieu de se désigner lui-même, sert à donner accès à une réalité qui lui est extérieure. C'est d'ailleurs pour cette raison que cette image de l'écrivain se regardant dans un miroir est percutante dans *Sollers au Paradis*, car elle est l'une des seules qui miment littéralement ce que le texte dit. Mais il semble que Sollers, avec *Paradis*, ne souhaite pas uniquement démasquer le signe et mettre au jour la matérialité du signifiant comme seule réalité du langage, comme il le fait dans ses romans avant-gardistes précédents, mais désire plutôt mettre au jour une nouvelle manière de donner accès au réel. Le regard ne le permettant pas, la voix paraît donc être tout indiquée pour le faire. Mais, alors, pourquoi recourir au médium fondateur de l'acte du regard, la vidéo, pour mettre au jour le signifiant sonore ?

2.2. L'art vidéo de Fargier au service de l'idéal romanesque sollersien

Comprendre la façon dont le vidéaste Jean-Paul Fargier conçoit la vidéo permet de saisir pourquoi sa collaboration avec Sollers fait sens. Fargier présente la vidéo non seulement comme un médium qui implique le regard, mais, davantage, comme un art qui convoque l'ouïe : « L'art vidéo passe encore par ce petit objet, cette petite fenêtre, cette optique. Il appartient encore au monde du Regard. Même s'il s'agit d'un regard indissociablement couplé avec l'ouïe. Un regard qui, pour ainsi dire, passe par l'oreille avant de passer par l'œil »[36]. Même si un signifiant est à la fois matériel et sonore, un livre ne peut pas produire de son, alors que la vidéo, elle, même si elle est intimement liée par sa dénomination à l'acte fondateur du regard, donne autant à voir qu'à entendre, et ce, à moins que, par choix ou par contrainte, un réalisateur décide de faire du cinéma muet. Et, si l'on se fie à Jean-Paul Fargier, « […] il est absurde, en vidéo, de vouloir séparer une image du son qui l'accom-

34. *Ibidem.*

35. Philippe Sollers, *Paradis 2*, *op. cit*, pp. 11-12.

36. Jean-Paul Fargier, *Où va la vidéo ?*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Cahiers du cinéma », 1986, p. 3.

pagne. Absurde d'isoler une forme visuelle de la dimension sonore qui la produit. L'image en vidéo vient du son […] »[37]. C'est cette différence entre le langage romanesque et le langage vidéo que Sollers souhaite exploiter. Plusieurs passages de *Sollers vidéo Fargier* témoignent de cet intérêt que représente le médium vidéo pour les deux collaborateurs, mais principalement pour le romancier. La façon singulière dont Fargier conçoit la vidéo semble fournir à Sollers les outils nécessaires pour réaliser son projet : faire voir le réel par la voix. Il le précise d'ailleurs explicitement :

> J'ai toujours recherché, dans la langue, la manière dont le son se change en image, – d'où il vient, pourquoi, comment et jusqu'où. […] Fargier, en somme, m'a donné les moyens concrets de cette expérience. […] L'image, donc, sort du son et y rentre : je rêve que mon corps lui-même est un moment de ma voix, je veux faire sentir le roman de ce moment. Audio ergo vidéo. Audio-video cogitando, ergo sum.[38]

On remarque qu'il ne s'agit pas seulement de faire voir le réel, mais également de l'habiter : la voix devient ici vectrice de l'existence. La voix, le son, ne sont pas que des moyens de penser le réel, de le décliner, pour Sollers, mais aussi d'en faire ou d'en faire faire l'expérience. C'est le caractère matériel de la voix qu'il cherche à mettre au jour. D'ailleurs, ce projet n'est pas tout à fait nouveau, car dès 1980 il tente une première fois de le réaliser lorsqu'il « […] enregistre la totalité de son texte [*Paradis I*] sur cassettes commercialisées depuis Bruxelles par Michel Gheude et les éditions du Purgatoire ! »[39]. Ainsi, même si Sollers a déjà enregistré sur des bandes sonores la totalité de *Paradis*, insistant ainsi sur l'importance de la voix et sur la matérialité, la collaboration avec Jean-Paul Fargier semble être nécessaire pour l'écrivain : il a besoin d'un médium qui relève de l'image et du son pour faire prendre corps au son.

On ne peut toutefois pas se cacher que lorsque l'on est confronté à des énoncés tels que : « Audio ergo vidéo »[40], « la vidéo n'est rien d'autre que du son »[41], « [o] n voit ce qu'on voix »[42], « [i]l faudrait envisager que *Paradis Vidéo* est une projection du speaker en deçà et au-delà de ce qui est visible »[43], celles-ci sont garantes de l'idéal sollersien. Ces affirmations sont, davantage qu'une réalité, de l'ordre du souhait, de l'aspiration, du désir et sont intimement liées à une façon d'être au monde, une expérience ontologique d'un type particulier. Mais *Sollers vidéo Fargier* n'est cependant pas un mode d'emploi et ne fait que mettre au jour ce à quoi aspire Sollers (et Fargier) et non la manière dont il s'y prend pour y arriver, ce que l'« avertissement » nous indique en ces termes : « On rêve d'un système de signes précis […] »[44]. Son souhait relève ainsi de l'utopie.

C'est peut-être un autre désir, formulé par Sollers, qui pourrait nous aider à comprendre comment, par la vidéo, l'auteur tente de faire voir le réel par la voix, de faire advenir l'écrit au-delà de sa dimension proprement scripturale, de faire en

37. Jean-Paul Fargier, « Ricordare », dans *Sollers vidéo Fargier : une voix sept fois*, *op. cit.*, p. 16.
38. Philippe Sollers, « Journal intime », *art. cit.*, p. 11.
39. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel*, *op. cit.*, p. 581.
40. *Ibidem.*
41. Philippe Sollers, « Une voix pour l'éternité », *art. cit.*, p. 26.
42. Id., « Journal intime », *art. cit.*, p. 12.
43. Id., « Spectacle de la voix », *art. cit.*, p. 24.
44. Jean-Paul Fargier, « En avant la musique », dans *Sollers vidéo Fargier : une voix sept fois*, *op. cit.*, p. 9.

sorte que « [l]a voix s'incarne »[45] et « projette un corps dans le décor »[46]. En effet, un souhait formulé par l'écrivain concernant ses romans est que le lecteur fasse l'expérience de *Paradis* en s'abandonnant complètement lors de sa lecture, ce que souligne Armine Kotin Mortimer : « Peu de lecteurs auront le courage de suivre l'auteur jusque dans une véritable transe d'origine narcotique, et pourtant *Paradis* exige un état analogue, encouragé par le langage dont l'effet est comparable à celui d'une substance psychotrope »[47]. C'est dans un état analogue à celui de l'hypnose que l'auteur veut que ses lecteurs soient et, pour générer pareil résultat, il doit lui-même s'abandonner à cet état de transe au moment de performer son texte :

> Il faut que je me place dans la dimension où je verrais mon corps au-dessous de moi, à la verticale, dormant profondément, et moi avec ma voix, au-dessus de plus en plus agile et rapide pour ce corps qui s'endort, disparaît au plus profond du sommeil, image de la mort. Il y a des moments où ça m'arrive bien ; d'autres, où ça m'arrive moins bien. Mais quand ça m'arrive bien je suis en état d'extrême fragilité au-dessus d'un paysage hypnotique. Et à ce moment-là je saisis la coïncidence – hypnotique – entre mon corps, les images et le public.[48]

Il ne s'agit pas pour Sollers de se mettre en scène dans un état de transe, mais plutôt de communiquer cet état au public qui assiste à sa performance ou qui regarde la vidéo. Ce n'est pas une expérience individuelle, mais collective. Il veut donner au public « […] la sensation traumatique d'avoir été traversé par la voix »[49]. Il s'agit donc pour Sollers de transir le public, de la traumatiser, de l'hypnotiser, de l'amener à s'oublier, à s'abandonner complètement pour vivre une réelle expérience. *Paradis*, qu'il soit en roman, en vidéo ou performé devant public, suggère donc un état analogue chez le lecteur ou le spectateur.

Outre la pendule, les hypnotiseurs se servent également de l'image d'une spirale pour hypnotiser un sujet. Et depuis *Lois*, c'est l'image du « tourbillon », donc de la spirale, qui semble dominer l'imaginaire de l'écrivain et c'est d'ailleurs de cette image dont il se sert pour décrire le rythme effréné dont procède son écriture, comme il le souligne : « l'essentiel pour moi, à ce moment-là, était d'atteindre un tourbillon de langue, une autre scansion signifiante qui fasse surgir massivement le poudroiement du sujet dans l'histoire »[50]. Cette « scansion » est celle qui semble être recherchée par Sollers dans l'écriture de *Paradis* comme dans sa lecture, mais aussi dans les images vidéo qui défilent en arrière-plan dans la vidéo ou qui l'encerclent pendant ses performances « live ».

Si le texte de *Paradis* et la façon dont Sollers le performe font en sorte que « [l]'écriture se trouve emportée dans un mouvement continu qui se solde par un effet d'accélération […] conférant au texte une sorte de mouvement perpétuel fortement rythmé »[51], la technique vidéo semble elle aussi être fondée en rythme, ce que fait remarquer Jean-Paul Fargier : « […] l'Art Vidéo n'est pas un genre. C'est un

45. *Ibidem*.
46. *Ibidem*.
47. Armine Kotin Mortimer, « *Paradis*. Une métaphysique de l'infini », *art. cit.*, p. 3.
48. Philippe Sollers, « Spectacle de la voix », *art. cit.*, p. 24
49. *Ibid.*, p. 23.
50. Jacques Henric, « H » (interview), dans *Art Press*, n° 3, mars/avril 1973, p. 17.
51. Philippe Forest, *Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 206.

nombre. C'est un rythme. Une façon d'être de cette boule hérissée d'électrons »[52]. Et ce rythme s'incarne même dans les images puisque « Fargier s'accorde le droit […] de l'ultra-violet et de l'infra-rouge dans les divisions d'écran, les balayages, les incrustations »[53]. De plus, les images vidéo elles-mêmes, à l'image de l'écriture, se succèdent de manière aléatoire. Ainsi, même si à première vue les images présentées sont dépourvues du commentaire qui devrait normalement les accompagner, c'est-à-dire qu'il y a souvent dissension entre le texte et les images, on a quand même l'impression que Fargier, par les images, « illustre »[54] le texte que performe Sollers, « [m]ais jamais selon un rapport simple des images avec les éventualités descriptives du texte de Sollers »[55] : il le fait plutôt par le rythme dont le texte comme l'image vidéo sont habités. De sorte que par le biais du rythme dont Fargier investit au montage ses images vidéo et par celui du rythme que l'écrivain insuffle à son texte, tous deux semblent, comme le souligne Païni, s'illustrer l'un l'autre, tout en instaurant une dualité entre l'image et le son.

Même si, à plusieurs reprises, et quoique de façon relativement rare, le texte lu par Sollers décrit fidèlement l'image qui apparaît dans la vidéo (cf. Sollers qui se regarde dans le miroir) et que, comme nous l'avons souligné plus tôt, le texte et les images s'illustrent par connotation et sont vecteurs d'une atmosphère similaire et peuvent, par le fait même, provoquer chez le lecteur ou le spectateur des émotions identiques, c'est par le rythme dont ils sont empreints que se fait un réel échange entre les images et la vidéo. En effet, le rythme que Sollers insuffle à son *Paradis 2* parfois coïncide avec celui dont sont empreintes les images de Fargier et est parfois en dissension avec lui. Cela semble entraîner une dialectique de l'image et du son, de la vue et de l'ouïe : c'est à une mise en concurrence des sens que le spectateur/auditeur est convié par Sollers.

2.3. Dialectique de la vue et de la voix : faire l'expérience des sens

Jusqu'à ce qu'il écrive *Paradis*, c'est le matérialisme dialectique qui offrait à Sollers la possibilité de se jouer de la fonction de représenter du langage pour l'introduire dans un nouveau paradigme de la « signifiance ». Le matérialisme dont son écriture procédait jusqu'à *Paradis* est hérité de la pensée marxiste ayant, on le sait, fortement influencée la linguistique à la même époque. C'était, jusque-là, l'œil qui devait faire tout le travail de reconnaissance : par le regard, par la vue, tout sujet pouvait accéder au réel. Par la simple confrontation sur la page blanche de systèmes sémiotiques variés, l'idéogramme ou la portée musicale, l'œil devait faire le travail de reconnaissance, devait comprendre les possibilités qu'offraient ces systèmes pour transformer le langage, et partant, le réel. C'est à la vue que Sollers a donc, dès ses premiers romans d'avant-garde, assigné le rôle d'être le sens par excellence permettant d'accéder à la réalité et, comme le souligne Jean-Paul Curnier, on a longtemps dit des images qu'elles étaient les premières capables de témoigner de la réalité : « L'image, si elle n'est pas image de la réalité, n'en est pas moins la garde, elle est sa possibilité, son véhicule ; elle est la possibilité de sa présence »[56] et, surtout, « [e]lle

52. Jean-Paul Fargier, *Où va la vidéo ?*, *op. cit.*, p. 3.

53. Philippe Sollers, « Journal intime », *art. cit.*, p. 12.

54. Dominique Païni, « Sollers au paradis », dans *Sollers vidéo Fargier : une voix sept fois*, *op. cit.*, p. 45.

55. *Ibidem.*

56. Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible : écrits sur l'image*, *op. cit.*, p. 168.

contient la possibilité, pour ce que nous voyons, d'"être" la réalité »[57]. Tout se passe comme si ce que Sollers débusque dans le cycle de *Paradis*, soit dans *Paradis Vidéo*, *Sollers au Paradis* et *Sollers vidéo Fargier*, résidait dans la toute puissance que les sociétés modernes ont conférée à l'œil pour accéder au réel. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'image est mise à mal par le biais du médium vidéo où elle est affublée des mêmes caractéristiques que le langage (cf. Sollers se regardant dans le miroir) dont l'auteur tente de démasquer la fiction dans laquelle il plonge tous ceux qui l'emploient.

Cette lutte entre l'image et la voix est celle qui est présentée dans *Paradis*, car, pour Sollers, ces œuvres, qui se déclinent à l'infini (roman, extraits, performances, vidéo, essai), sont « un appel à la voix incorporelle du père »[58], seule capable de donner accès à la réalité du monde, de l'univers, et à ses mystères. Il y expose la dualité vue/voix pour que tous comprennent que l'on voit la réalité par la voix et que c'est par elle que l'on peut incorporer la réalité. Le rythme dont sont empreintes les images comme les mots tendent à hypnotiser le spectateur de façon à ce qu'il perde tout repère visuel et se voit happé par le son, la voix.

Si Armine Kotin Mortimer note « qu'un effet inattendu » de ce dispositif complexe « est la primauté du visuel sur le sonore »[59], nous pensons plutôt que c'est l'expérience de chaque *auditeur-spectateur* qui lui permettra de déterminer si, pour lui, c'est le visuel qui domine le son ou, au contraire, si c'est plutôt le son qui finit par dominer l'image. Tous ne vivront peut-être pas de la même manière l'expérience de *Paradis*, même si le souhait de Sollers est que tous comprennent l'importance de l'ouïe, de la voix et du son, qui sont désormais pour lui la seule porte d'accès à la réalité. Car, une image, qu'elle soit mouvante ou statique, demeure une représentation du monde ou bien d'une partie du monde, celle qui est captée par la caméra ou par l'œil. Par contre, le son, la musique, la voix, qui sont des vibrations, sont invisibles pour celui qui voudrait les voir, même s'ils prennent corps, si l'on peut dire, en sortant des poumons grâce à l'air, cette substance invisible, car inodore et incolore. Ainsi, contrairement à l'image qui donne inévitablement accès à un élément matériel fini qui participe du monde, l'air, lui, ne peut pas être circonscrit et permet à la voix de se propulser dans l'infinité. Par la voix, ce n'est plus le monde que l'on habite, mais l'univers entier. C'est en faisant faire à son auditeur/spectateur cette expérience inusitée d'une mise en concurrence de la vue et de l'ouïe, rendue uniquement possible grâce au médium vidéo, que Sollers l'amène, au-delà de la réalité matérielle si familière, en cette autre, celle de l'univers, si énigmatique pour tout un chacun : il propose une réflexion sur la façon d'apprivoiser le réel par les sens, de concevoir la réalité. Ainsi, en passant d'une poétique du texte à une poétique de la voix et en exposant celles-ci grâce aux multiples traitements de *Paradis*, Sollers décline le réel, de la réalité matérielle du monde à celle, immatérielle, de l'univers, et propose une réflexion sur la question de la perception.

*

* *

57. *Ibidem.*

58. Philippe Sollers, « Spectacle de la voix », *art. cit.*, p. 24.

59. « [A]n unexpected effect is the primacy of the visual over the aural » (Armine Kotin Mortimer, « Video vs. Television : Sollers au Paradis », *art. cit.*, p. 223. Nous traduisons).

Barthes écrivait au sujet de *Drame* que ce roman « est […] la remontée vers un âge d'or, celui de la conscience, celui de la parole, [que ce] temps est celui du corps qui s'éveille, encore neuf, neutre, intouché par la remémoration, la signification »[60], celui où Dante pouvait encore observer Béatrice, ce temps où : « […] les noms sont la conséquence des choses qu'ils désignent, ainsi qu'il est écrit : *Nomina sunt consequentia rerum* »[61], un temps où la matière, les corps, étaient déjà formés. Dans *Paradis*, la matière n'existe pas encore, la voix s'apprête à prendre corps, la vue n'est pas un sens, c'est le vide. La réalité que cherche à mettre au jour *Paradis* n'est, en effet, pas du tout la même que celle que *Drame* souhaitait révéler. On peut même déceler un renversement total du rapport au réel qu'a et que donne à lire Sollers entre son premier et son dernier roman d'avant-garde. Ce basculement va de pair avec le rapport de l'écrivain aux idéologies politique et religieuse, qui est marqué par son passage du communisme au catholicisme, idéologies qui n'induisent bien évidemment pas le même rapport à la réalité et à l'existence, pas plus qu'à l'écriture.

En effet, alors que ce qui prime dans la pensée communiste est la réalité matérielle, c'est-à-dire tout ce qui se voit et peut être vu, le catholicisme est fondé sur la croyance en un être, Dieu, qui ne peut pas être vu et dont la Parole, la voix, a donné forme à la matière, l'a créée. C'est Dieu, cet Être incorporel, que Sollers, dans *Paradis*, tente de dire, c'est à cet être invisible qu'il veut donner accès. Il s'agit donc pour lui de faire voir l'invisible. Selon Jean-Baptiste de Beauvais, « [l]'icône rend manifeste la visibilité qui anime l'économie christique dans son ensemble. […] L'icône donne […] à voir Dieu qui *se fait* selon la visibilité la plus extrême »[62], ce qui nous permet de mettre au jour non seulement le besoin de l'homme de se représenter Dieu, mais de se le représenter par le biais d'une image. Comme le souligne encore Jean-Baptiste de Beauvais, « [l]e voir commun au langage et à la perception tient tout entier dans le fait de son évidence. Le visible est visible et cette ultime tautologie marque son efficacité. […] Il n'y a pas à chercher derrière ce que nous voyons. Car cela voudrait dire que le visible, par un certain côté, nous empêche de voir : la contradiction est alors trop flagrante »[63]. Dans *Sollers au Paradis* comme dans *Paradis Vidéo*, en exposant deux formes de médiation de l'homme avec le réel, la vue et l'ouïe, Sollers vise à faire réfléchir son auditeur/spectateur « sur ce visible [qui] nous empêche de voir » le monde, l'univers ou Dieu, et ce, afin de proposer une nouvelle voie pour appréhender la réalité et, surtout, une nouvelle façon d'être au monde, la voix. N'est-ce pas par la voix que Dieu a créé l'univers ? C'est donc par la voix et par l'ouïe, et non par des modes de représentation, comme le sont les mots ou les images, qu'il est possible, si l'on en croit *Paradis* et ses multiples versions, d'accéder à la réalité de l'univers, et ultimement, au Paradis, à Dieu. Dieu est celui qui prend corps par la voix, c'est donc par la voix qu'il faut prendre corps.

Catherine Chartrand-Laporte

Université de Montréal & Université de Bordeaux III
catherine.chartrand-laporte@umontreal.ca

60. Roland Barthes, « Drame, poème, roman », dans *Théorie d'ensemble*, *op. cit.*, p. 36.

61. Dante, *Vita Nuova*, traduit de l'italien par Gérard Luciani, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1999, p. 97.

62. Jean-Baptiste de Beauvais, *Voir Dieu. Essai sur le visible et le christianisme*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2007, p. 267.

63. *Ibid.*, pp. 171-172.